Rok III. Warszawa, 1 czerwca 1910 r. № 11.

Przegląd Muzyczny



DWUTYGODNIK

POŚWIĘCONY MUZYCE

WYCHODZI

1-go i 15-go każdego miesiąca.



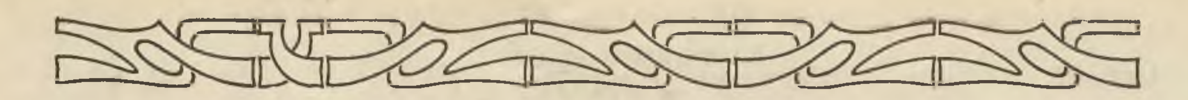
Dr. ADOLF CHYBIŃSKI.

Ze studjów nad polską muzyką wokalną wielogłosową w XVI stuleciu.

(*Ciąg dalszy*).

Początek pieśni wielogłosowej z tekstem polskim sięga niewątpliwie I połowy XV wieku. Gdy nauczono się jako tako prowadzenia jednego lub dwuch głosów przeciw jednemu, gdy zaczęto opuszczać manierę „organum", używanego u nas jeszcze z końcem XV wieku (jak tego dowodzą cztery zabytki—„Libri generationum"), zaczęto także hymny i pieśni układać na głosy, zrazu na trzy, następnie na cztery. Jednym takim zabytkiem jest trzygłosowa pieśń „Chwała tobie gospodzynie", znajdująca się na karcie przyłączonej do spisanego około r. 1460 kodeksu bibljoteki kórnickiej (sygn. D I). Pieśni tej poświęcimy osobne studjum, stąd ograniczamy się do uwag ogólnych. Znaczenie jej polega na tem, że 1) wraz z innemi kompozycjami dowodzi, iż w II połowie XV wieku panowała u nas trzygłosowa technika kompozycyjna, 2) że posiadaliśmy wielogłosową pieśń religijną jeszcze przed r. 1500, że więc ruch dyssydencki bynajmniej nie tworzył pieśni wielogłosowej z tekstem polskim. Jeśli nie zachowała się do roku 1550 większa ilość pieśni z tekstem polskim, to jedynie nieopublikowanie ich w druku jest tego powodem. Nie mamy żadnych powodów do sądzenia, iż nagły wykwit wielogłosowej muzyki w Polsce nie wpłynął też na rozwój pieśni z polskim tekstem. Znamy bowiem kilka pieśni polskich 4-głosowych spisanych między r. 1540 i 1548, a więc w czasie, gdy o dyssydenckiej propagandzie muzycznej mowy jeszcze nie było. Wystarczy wskazać na „Tabulaturę Jana z Lublina" (1540), znajdującą się w posiadaniu Akademji Umiejęt. w Krakowie; znajdują się tam między innemi parafrazy organowe pieśni „Przez Twe święte zmartwychwstanie", „Wesel się polska korona", „Nasz Zbawiciel" i 2 kolęd, śpiewanych wówczas i popularnych; motywy ich służyły późniejszym kompozytorom (także Wacławowi z Szamotuł) za materjał do pieśni. W posiadaniu Akademji Umiejęt. w Krakowie znajduje się czterogłosowo opracowana pieśń „Zdrowa bądź Maria", z pierwszej połowy XVI stulecia (w 1540), wydana przez ks. dr. J. Surzyńskiego w „Polskich pieśniach kościoła katolickiego" (Poznań 1891, str. 225). Przyszłość najbliższa przyniesie daleko więcej dowodów, iż nim dyssydentyzm zaczął się u nas objawiać w wydawnictwach muzycznych istniało u nas mnóstwo pieśni trzy- i czterogłosowych, prostych w fakturze i obliczonych na śpiewanie w domu. Ideałem tej prostoty opracowania jest właśnie „Zdrowa bądź Maria". „Dyssydentyzm" muzyczny objawia się u nas dopiero po r. 1550; wcześniejszych pieśni dyssydenckich nie posiadamy—zato znamy z r. 1549 pieśń zaczynającą się od słów:

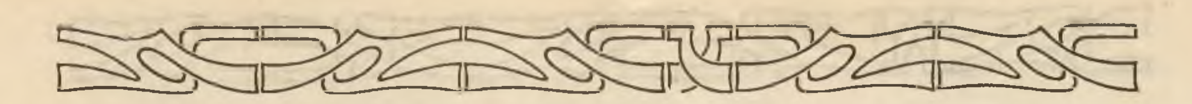
Boże oycze, przy słowie twem Stłum Turki y *Heretyki*,
Rácz nás zachowáć prawdźiwem, Syná twego przećiwniki".



Znamy też i inne pieśni 4-głosowe religijne niedyssydenckie (z r. 1532 i 1545), które wraz z poprzednią ukazały się w druku wcześniej niż pieśni dyssydentów. Luter używał do pieśni protestanckich melodji zaczerpniętych z hymnów i pieśni katolickich. Nie inaczej postępowali nasi kompozytorowie z pierwszej połowy XVI stulecia, nie będący dyssydentami. Motywy ich utworów są wzięte z pieśni, śpiewanych u nas w XIV i XV wieku. Nie było więc nowością, gdy dyssydenccy kompozytorowie (zwłaszcza I. S., C. G., C. S., M. H.) tosamo czynili. Tąsamą prostotą struktury i tendencją do używania równych nut bez melismatycznych ozdobników odznaczają się dawniejsze katolickie pieśni. Również nie zdołał Luter definitywnie przeprowadzić tego, aby kompozytorowie protestanccy umieszczali „cantus firmus" w dyskancie, jak tego dowodzą kompozycje Walthera i L. Senfla, które Luter uwielbiał mimo, że „cantus firmus" znajduje się u nich (zwłaszcza u Senfla) w tenorze. W każdym razie i ci z naszych ówczesnych kompozytorów, którzy dostarczali dyssydentom pieśni, nie postępowali inaczej. Często bardzo trudno jest rozstrzygnąć, czy u nich „cantus f." znajduje się w górnym czy średnim głosie — tyle ozdobników posiadają, co nie odpowiada bynajmniej „modle protestanckiej". (Dla objaśnienia dodać należy, iż katoliccy kompozytorowie niemieccy, jak Hofhaimer i Henryk Finck właśnie w przeciwieństwie do pierwszych protestanckich pieśniarzy niemieckich umieszczali w głosie górnym melodję główną). Upada zatem mniemanie p. A. Polińskiego, jakoby reformacja wywarła tak niesłychany wpływ na rozwój muzyki polskiej w XVI stuleciu, Przyznać jej jednakże należy, iż zachęciła do obfitszego tworzenia pieśni 4-głosowych z tekstem polskim. Uwagi nasze byłyby niezupełne, gdybyśmy nie dodali, iż pieśni dyssydenckie również pod względem techniki kompozytorskiej nietylko nie przyczyniły się do postępu; przeciwnie — w porównaniu z pieśniami z „Tabulatury Jana z Lublina" oznaczają upadek i niedoskonałość a nawet błędność faktury (homofonicznej!), rozwiniętej bardzo świetnie w pieśniach „Tabulatury", które niewątpliwie powstały pod wpływem Hofhaimera, Fincka, Stoltzera, Ducisa, Mahu i t. d. Co więcej — właśnie u nich „cantus f." znajduje się w dyskancie. W porównaniu zatem z niemi pieśni dyssydentów są raczej zbyt konserwatywne.

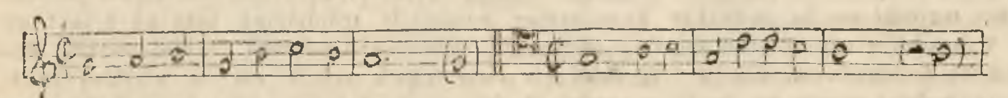
Przeważna ilość pieśni polskich religijnych 4-głosowych (zaledwie jedną 3-głosową poznaliśmy dotychczas) ukazała się między r. 1554 i 1560 — najwięcej w r. 1556, gdyż wydania z r. 1558 są po większej części przedrukami. Są to pieśni, których teksty nie mają żadnych tendencji dyssydenckich; nie posiadamy dowodów na to, czy wszyscy twórcy muzyki byli dyssydentami — a przed zbyt śmiałym wnioskiem przekazującym ich do partji dyssydentów na podstawie tego, że ich utwory były drukowane *także* w dyssydenckich śpiewnikach, ostrzega nas przykład L. Senfla, który pisał msze, motety i hymny katolickie, choć, nie będąc protestantem, dostarczał protestanckim drukarzom i propagatorom swych utworów, nie różniących się w strukturze i tendencji od motetów i pieśni opracowanych motetowo, a więc również nie „na modłę protestancką". Następnie fakt, iż w katolickich zbiorach pieśni znajdziemy utwory rzekomych dyssydentów muzycznych też przemawia za tem, iż należy być ostrożnym w rozdzielaniu ówczesnych polskich kompozytorów na dwa obozy. Mogli autorowie tekstów należeć do partji katolickiej lub dyssydenckiej, w muzyce do tych tekstów nie widzimy żadnej cechy, którąby wskazywała na postępowanie w duchu tendencji muzycznych Lutra lub przeciwnym. Pewne przemiany w melodjach odbywały się równie u dyssydentów jak i u katolików; zarazem jednakże stwierdzić należy iż, niektóre dawne melodje odbywały w ciągu XVI stulecia liczne przemiany (np. „Bogarodzica"), na które nie wpływały bynajmniej tendencje dyssydentów. Tych zatem warunków, wśród których wzrastały i rozwijały się reformacyjne chorały w Niemczech, nie można żadną miarą doszukiwać się w Polsce, jakkolwiek pieśni niemieckie (tak katolickie jak i protestanckie) nie były bez silnego wpływu na wielogłosową pieśń polską XVI stulecia, rozwijającą się jednakże na uboczu wszelkich radykalnych i reakcyjnych poglądów.

„In gottes namen faren wir" — śpiewają ludzie o strasznych fizjognomjach umieszczeni na drzeworycie zdobiącym tytułową kartę „Opusculum" Sebastjana z Felsztyna i „Epitome" Monetariusa, wydanych ca 1515—19 w Krakowie, wówczas zniemczałym, w Krakowie, w którym kazania odbywały się niemal do połowy XVI stulecia prawie wyłącznie w języku niemieckim. To wystarczy, aby dojść do przekonania, że i pieśni religijne niemieckie były dobrze znane. Nawet tabulatura Jana z Lublina (1538—48) zawiera ich sporo (por. Sprawozdanie z posiedzeń Akademji Umiejęt. w Krakowie, styczeń 1910). Działalność Henryka Fincka, choć krótsza niż sądzą dotychczasowi historycy muzyki, również nie pozostała bez wpływu, podobnie jak przypływ Niemców i stosunki Krakowa, jako śro-



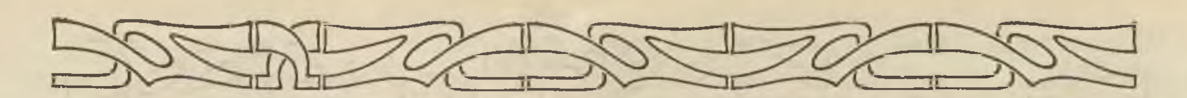
dowiska muzycznego, z Wiedniem, Norymbergą, Lipskiem i innemi miastami [1]). Niewątpliwie i reformacja przyczyniła się (po r. 1520) do rozpowszechnienia pieśni niemieckiej i wpłynęła na to, że powstawało coraz liczniejsze grono zwolenników pieśni z tekstem nieliturgicznym. Bylibyśmy jednak w błędzie, gdybyśmy, powtarzając zapatrywania Efr. Oloffa, sądzili, iż dopiero reformacja stworzyła wielogłosową pieśń religijną polską; wszak nie brak dowodów, istnienia już w pierwszej połowie XV wieku tejże pieśni. Zachowało się ich zaledwie kilka (na razie). W swej prostocie opracowania i formy (nuta przeciw nucie, jasna budowa perjodów) i w swem niezdecydowanem umieszczaniu melodji stałej bądź w dyskancie bądź w tenorze nie różni się pieśń katolicka pod żadnym względem od dyssydenckiej. I to jest ważnym argumentem przeciw zapatrywaniom odmiennym, któreby pragnęły w reformacji widzieć równocześnie przewrót na polu pieśniarstwa religijnego w muzyce polskiej XVI stulecia. Wystarczy bowiem porównać pieśń religijną krajów romańskich (w XV wieku), obcych reformacji, aby przekonać się, że nie ma powodu do przyznania dyssydenckiej pieśni innego znaczenia, jak tylko wpływ na *ilość* produkcji pieśni wielogłosowej w języku niełacińskim. Oczywiście zdanie to odnosi się tylko do muzyki polskiej. Z niemieckich zbiorów pieśni, któreby mogły mieć związek z naszemi pieśniami religijnemi, możnaby wymienić na razie tylko te, które wydano dotychczas, t. j. zbiór Oeglina (1512), J. Walthera (1524, 25, 37, 44, 51), G. Rhau'a (1544), Otta (1544) [2]). Jakkolwiek wydanie zbiorów Forstera, Schoeffera, Kriessteina, Petreiusa, Formschneidera i Montana & Neubera — aby wymienić publikacje pierwszej połowy XVI wieku — mogłoby przyczynić się do bardziej pozytywnych rezultatów z porównania wynikających, to jednak liczne wspólne znamiona, jakie są tym okazałym publikacjom właściwe, sprawiają, że jednak porównanie ich z pieśniami polskiemi z przed r. 1560 może być w istocie produktywnem. Oczywiście zaznaczyć musimy, że z tych niemieckich publikacji nie wszystkie pieśni można wciągnąć w sferę porównania. Wykluczywszy pieśni z tekstem świeckim, pozostanie nam dość wielki materjał do rozporządzania: ze zbioru Oeglina 6 pieśni (Nr. 1, 2, 43, 44, 45, 46), cały zbiór Walthera (43 pieśni), ze zbioru Rhau'a 110 pieśni (Nr. 1—63, 67—70), ze zbioru Otta 10 pieśni (Nr. 27, 56, 59, 62, 69, 95, 104, 111, 112, 115). Dają nam one dostateczny pogląd na niemiecką pieśń katolicką i protestancką. Spostrzegamy 3 typy pieśni: jedne są opracowane zupełnie homofonicznie, przyczem melodja główna jest umieszczona w dyskancie lub tenorze (podobnie jak w innych rodzajach pieśni). Drugie są wprawdzie dalekie od kanonicznych imitacji, lecz odznaczają się szczególnie koloryzowanymi głosami (prócz „cantus firmus"), co tłumaczy się wpływem techniki motetowej; trzecie wreszcie są w istocie motetami, gdyż są opracowane imitacyjnie na mniejszą lub większą skalę. Szczególnych kierunków indywidualnych nie znajdziemy wprawdzie między temi pieśniami, gdyż technika ich posiada te wszystkie znamiona, które były własnością międzynarodową. Tylko melodje są tu i owdzie specyficznie niemieckie—lecz o wiele można powiedzieć, że mogłyby równie dobrze być niederlandzkiemi. Pouczającem jest w tym kierunku porównanie pieśni kompozytorów niemieckich (Walthera, Hofhaimera, Isaaca, Senfla, v. Brucka, Dietricha, Mahu, Resinariusa, Stoltzera i t. d.) z pieśniami obcych muzyków, załączonemi do tychże publikacji (L. Hellinck, Gombert, Richafort, Crecquillon, Naich, Verdelot) Ten międzynarodowy pierwiastek w melodji wyjaśnia poniekąd, dlaczego np. pierwszy motyw w madrygale Roberta Naicha (niederlandczyk) p. t. „Rara beltà divina leggiadria" jest zupełnie niemal identyczny z pierwszym motywem 3-głosowej polskiej „Pieśni nowey o Vkorzeniu Krześcijáńskim Pánu Bogu Oycu nászemu ku počiesze" (Kraków, Mattheusz Siebeneycher, s. a. [1556?]).

Naich (Ott. III. 239. *„Pieśń nowa".*



Uderzającem jest, iż we wszystkich tych zbiorach pieśni świeckie są utrzymane po największej części w homofonicznym stylu i są prostsze w swej fakturze, niż pieśni

[1]) W inwentarzach księgarń krakowskich ok. r. 1550 znajdują się „cantiones allemanicae".
[2]) Zbiory Oeglina, Walthera i Otta ukazały się w „Publikation aelterer praktischer und theoretischer Musik-Werke... herausg. von der Gesellschaft für Musikforschung" (Berlin, 1873 i nast., tom I—III, VII i IX), zbiór zaś Rhaua w „Denkmäler deutscher Tonkunst", tom XXXIV, (Lipsk, 1908).



religijne. Zdarza się to często nawet u tak wielkiego kontrapunktysty, jak Senffl. Mimo to, trudno jest zauważyć absolutną różnicę między techniką pieśni świeckiej a religijnej. Zważywszy zaś, że niektóre pieśni religijne w takcie $^{3}/_{4}$ są w rzeczywistości tanecznemi— można bez skrupułu stwierdzić, że w pojęciu technicznej faktury pieśni świeckiej i religijnej nie było różnicy. Jedna wpływała na drugą—wpływy te przenikały się. Kilka zachowanych polskich pieśni świeckich z drugiej połowy XVI stulecia nie różni się niczem co do technicznej a nawet melodyjnej struktury i jej charakteru od pieśni religijnych Nie podobna jednak nie zauważyć, że charakter polskich świeckich pieśni w „Tabulaturze Jana z Lublina“ (1538—48), jest w istocie inny, niż pieśni religijnych z tejże tabulatury.

Jak w powyżej wymienionych niemieckich zbiorach pieśni, tak i w polskich pieśniach znajdziemy te same typy. Imitacyjną jest technika pieśni z tabulatury Jana z Lublina. Zajmować się niemi na tem miejscu byłoby przekroczeniem granic tematu tej pracy [1]), w której pragniemy zastanowić się nad pieśnią religijną z czasów Wacława z Szamotuł. Charakterystyczną jej cechą jest świadome czy mimowolne dążenie do jak największej prostoty, a więc do homofonji. Nie przyniosła tego z sobą reformacja; przeważna ilość protestanckich niemieckich pieśni jest daleko mniej prosta w faturze, niż pieśni polskich dyssydentów. „Newe Deudsche Geistliche Gesenge CXXIII. ... für die gemeinen SCHVLEN...“ (Wittemberga, G. Rhau, 1544) są stosunkowo skomplikowane, mimo iż są przeznaczone „für die gemeinen Schulen“; zawierają jednak i bardzo skromne w strukturze kontrapunktycznej wyjątki. Tendencji celowej nie było. W każdym razie nie było jej w Polsce. Posiadamy z pierwszej połowy XVI stulecia pieśń czterogłosową „Zdrowa bądź Maria“; w tenorze znajduje się melodja główna, nuta przeciw nucie następuje w jednostajnym rytmie bez żadnych choćby najmniejszych ozdobników w którymkolwiek głosie.

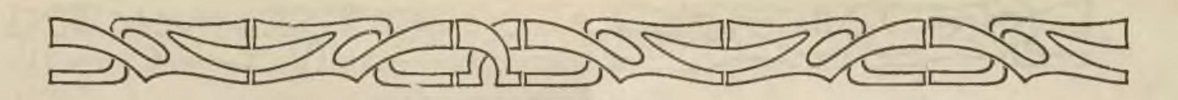
Przeważna część tych pieśni, które ukazały się w r. 1332 (?), 1545, 1549, 1555, 1558 i 1561 należy do pierwszej kategorji, t. j. do homofonicznej. Mimo to niektóre z nich są opracowane ściśle kontrapuktycznie, tak że każdy z głosów stanowi dla siebie melodję, często bardzo śpiewną, niekiedy piękną i szlachetną, nie bez odcienia ludowego. Homofoniczną jest jednakże ich struktura, czego dowodzi również udział wszystkich głosów w rytmach synkopowanych. Między sopranem i basem zachodzą tu i owdzie równoległe decimy, podobnie równoległe seksty łączą sopran i bas; między dyskantem i altem, jak również między altem i tenorem zdarzają się często paralele tercjowe — to objaw ludowego pierwiastku, ważny szczególnie w pieśni. Niekiedy zdarzają się równoległe oktawy, kwinty i kwarty—lecz rzadko. Głosy nie krzyżują się prawie nigdy; lecz nie brak pieśni, w których tenor śpiewa nuty wyższe niż alt. Żywszych koloratur brak; najczęstszą jest opisanie interwalu kwinty przez cztery szybkie nuty następujące po sobie bezpośrednio: najpopularniejszy ozdobnik z XVI stulecia. Pod względem harmonicznym widoczną jest tendencja nowożytnej tonalności [2]). co nie przeszkadza dość ścisłemu niekiedy przestrzeganiu tonacji kościelnych. Dodać należy, iż ta naprzemienna kompromisowa harmonizacja jest niekiedy bardzo efektowna i przyczynia się do wdzięku, jaki jest właściwy przeważnej ilości tych pieśni. Także pod względem formy struktura tych pieśni jest prosta. Zazwyczaj składa się pieśń z 4 motywów 2 — 5 taktowych, rzadko z 3 lub 6. Niekiedy kadencje są tak rozrzucone, lub omijane, że nie łatwo rozpoznać budowę pieśni — co jednak należy do rzadkości — zwłaszcza, że głosom brak wyraźnych momentów spoczynku. Zbudowane są pieśni tak, że motyw przypada na wiersz, który tylko w rzadkich wypadkach jest rozerwany. Z przeszło 30 pieśni, które były mi dostępne podczas pisania tej pracy zaledwie jedna posiada nowszą formę: |: a :| b, t. j. Wyeczna pámiątká á práwie osobliwy dar Boży (Kraków. 1561) Jana Dzikiego, lutnisty z Gdańska; pierwsze dwa wiersze posiadają wspólną melodję [3]). Jak wiadomo, Gomółka używa często tej formy w swych psalmach. Dla dokładności dodać musimy, że wszystkie te pieśni mają takt cały. W pieśni „Nużmy dziatki zaśpiewajmy z weselem“ cantus firmus (tenor) sam dla siebie posiada charakter melodji na $^{3}/_{4}$, jednakże kompozytor rozdzielił trójdzielny takt na 3-taktowy motyw i dorobił głosy w „tempus imperfectum“. Również Gomółka czasem chętnie posługiwał się trójdzielnym taktem. W zbiorach niemieckich należy on do wielkiej rzadkości; najczęściej używa go Senffl w pieśniach świeckich; z religijnych pieśni tylko 4 są

---

1) Będzie o nich mowa w mej pracy o „Tabulaturze J. z L.“.

2) Charakter głosu basowego jest w tym wypadku często decydującym.

3) Podobnie np. pieśni „Fröhlich wollen wir Alleluja singen“, „Esist das heil uns kommen her“, „Mitten wir im Leben sind“, „Aus tiefer Not schrei ich“, „Gott sei gelobet“, i t. d. ze zbioru Waltera, obfitującego w podobne formy. To samo u Rhau'a.



w „tempus perfectum": Ott Nr. 4 VI (Mahu), Walther Nr. XIV, Rhau Nr. 6 (IX) i 25 (XIII). Uderzające na ogół, a także i w wielu szczegółach, jest podobieństwo pieśni polskich z wieloma religijnemi, jakie znajdziemy w zbiorach niemieckich:

1. *Walther*: Nr. V, VII, VIII, XI, XIV (prymitywniejsza, niż wszystkie polskie), XXII, XXV (zawiera najwięcej podobieństw), XXVI, XXVII.

2. *Rhau*: Nr. IV (Resinarius), IX (Resinarius?), XL (Resin.), XLVI (B. Ducis), LV (Resinarius), LIX (M. Agricola), LXXV (S. Dieterich), XCVIII (Dieterich), CXI (A. de Bruck).

3. *Ott*: Nr. LXIX (Paminger), CIV Prima Pars (J. Wannemacher).

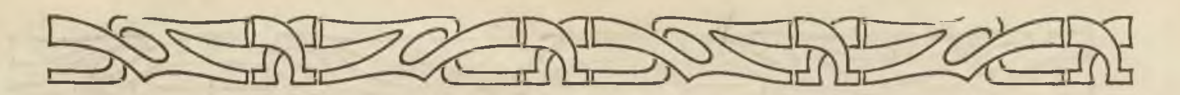
Trudno jest sprawdzić, o ile zwłaszcza publikacja Walthera mogła wywrzeć u nas pewien wpływ; zadaniem naszem było wskazać na łudzące podobieństwo tych form i technicznych właściwości, które wówczas były własnością wszystkich krajów z kulturą muzyczną. Odrębnych różnic w pieśniach polskich nie znajdziemy. Najważniejszą jednak różnicą jest 1) brak kanonicznych elementów w fakturze polskich pieśni, 2) niezwykła krótkość (11, 12, 14, 16, 18, 21, 24, 27, 32 takty) — gdy tymczasem pieśni niemieckie rzadko mają mniej niż 30 taktów (u Rhaua znajdziemy tylko jedną pieśń poniżej 30 taktów: Nr. LV, pieśń Resinariusa, 16). Wszystkie pieśni są zwrotkowe.

Kompozytorowie pieśni naszych, o których mówiliśmy (C. S., C. G., I. S., M. H.) dbali o *dobre brzmienie* swych utworów. Puste brzmienia (podwojone czyste kwinty) zdarzają się na samym początku i w zakończeniu kadencji (w środku utworu b. rzadko). Opanowali na tyle kunszt muzyczny, aby unikać rażących błędów, które nie zawsze zdołał ominąć z dawniejszych Sebastjan z Felsztyna, z późniejszych Gomółka i Szadek. Gdzieniegdzie zdarzają się twarde brzmienia (echa prymitywnego kontrapunktu, archaizmy), ale to należy do rzadkości (nie uniknęli ich najwybitniejsi obcy kompozytorowie np. Izaac). Ukośnego brzmienia tritonu nie znajdziemy prawie w naszych pieśniach. Jeśli w takich razach w druku brak znaków, obniżających dźwięk h lub e, to zapewne nie popełnimy błędu, dodając je od siebie; ówcześni śpiewacy unikali sami „diabolum in musica", choć ich kompozytor nie ostrzegał bemolem. — Pod względem wartości nie wszystkie pieśni stoją na równej wysokości; lecz twierdzić, iż tylko pieśni Wacława z Szamotuł i monogramistów C. S. i I. S. posiadają pewną większą wartość, jest powierzchownością (por. A. Polińskiego „Dzieje muzyki polskiej", str. 70, gdzie jest passus: „Pod względem muzycznym owe pieśni nie przedstawiają żadnej wartości..."). Jako szczególnie piękne wymieniam między innemi: „Pieśń a prośbę człowieka chrześcijańskiego" (1546), „Modlitwę powszednią do Trójcy św." (1549), „Nowe Lato" (1558); są one bardziej uczuciowe i melodyjne, niż psalmy i pieśni monogramisty C. S. Kto jest ich twórcą—tego nie wiemy.

Mając naznaczone ogólne tło ówczesnej muzyki pieśnianej w Polsce, należy nam odpowiedzieć na zapytanie: jakie stanowisko zajmuje w niem Wacław z Szamotuł, jako kompozytor pieśni?

Sam cel i przeznaczenie tego rodzaju utworów dla śpiewania ich w domu lub kościele przez muzykalnych amatorów nie pozwolił Wacławowi rozwinąć bogatszych środków kompozytorskich; ponadto prawdopodobnie bardziej odpowiadały mu wielkie formy [1]. I tylko dzięki talentowi swemu mógł i w tej dziedzinie zabłysnąć. Bądźcobądź pieśń p. t. „Modlitwa gdy dziatki spać idą", jest najlepszą z pieśni polskich (od r. 1550) do czasów Brandta i Gomółki. Mało ustępuje jej pieśń p. t. „Ach mój niebieski Panie". W psalmie I („Błogosławiony człowiek") uderza nas fałszywa prozodja. Gdyby nie monogram „V. S.", nie przypuścilibyśmy, iż pieśń ta pochodzi od kompozytora „Passji" i motetów— tak dokładnie przestrzegających prozodji. Pieśń ta jest utrzymana w „tempus perfectum", wobec czego akcentowane zgłoski padające na słabe części taktu tem dotkliwiej rażą ucho, ponieważ tworzą szereg regularnych rytmów. Tenor „Pieśni o narodzeniu Pańskim", jest jedną z najpopularniejszych melodji, jakie wówczas znano u nas, w Czechach, w Niemczech; złożony jest z samych „breves" i „semibreves", a dookoła niego inne głosy tworzą jakby ramy zdobne w melismaty, nie tyle oryginalne ile często stosowane; dzięki sopranowi, wolnemu od ozdobników „cantus firmus", nie ginie wśród innych głosów. Także „Modlitwa gdy dziatki spać idą", jest pełna melismatów (c. f. w tenorze). Jeśli między Wacławem a innymi współczesnymi pieśniarzami polskimi zachodzi jakaś różnica, to tylko co do solidniejszej faktury i skłonności ozdabiania głosów małemi koloraturami. Nie przewyższył ich w melodyjności ani też w dobrem brzmieniu. Wacław opracowywał swe pieśni przeważnie tak, że unikał homofonji przez nader swobodną rytmikę każdego głosu (na wzór motetów): to właśnie nie zawsze wywierało korzystny wpływ na dobre brzmienie.

[1]) Także pieśni Wacława należą do najdłuższych z pośród współczesnych.



Pieśni polskie religijne (i psalmy) tej epoki mają wielkie znaczenie historyczne, ponieważ są jakby pierwszym etapem w rozwoju naszej wielogłosowej pieśni; w nich należy szukać źródeł psalmów Gomółki, które ze względu na nowe elementy, zaczerpnięte z różnych form (madrygał, kanzonetta i t. d.) stanowią nową epokę, w której wpływy włoskie zaczynają niepodzielnie panować. Wpływy te przeniknęły i formy większe (motet, msza) nie zdołając na razie wyprzeć jeszcze całkowicie oddziaływania szkoły niederlandzkiej. Epokę tą reprezentuje Tomasz z Szadka i Marcin ze Lwowa. *(C. d. n.)*.

FRANCISZEK LISZT.

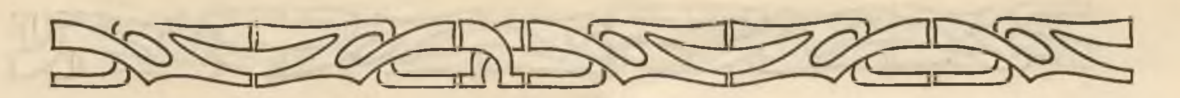
Sztuka i publiczność.

Sztuka może rozwijać się jedynie w środowisku, w którem znajdzie oddźwięk; w atmosferze pozbawionej rezonansu rozwój jej jest niemożliwy. Jej kiełkowanie zależne jest od stopnia sympatji, jaki łączy artystę z publicznością; rozwój zaś nastąpić może jedynie w warunkach, jeżeli jej pierwsze pędy pobudzone do życia potokiem ożywczego ciepła rozrastać się będą do nieskończoności. W krajach, gdzie sztuka doszła już do szczytu rozwoju, spotykamy artystów, którzy gardzą poklaskiem tłumów i uznaniem, łatwo nabytem, zależy im bardziej na pochlebnym sądzie tych, co po nich przyjdą. Stąd więc dla wypowiedzenia swych natchnień wybierają często tematy dla współczesnych słuchaczy niezrozumiałe, pragnąc w ten sposób wyprzedzić powolny rozwój sztuki i przyspieszyć jej nieuniknioną transformację. Zanim jednak sztuka dojdzie do takiego okresu, aby posiała dość siły żywotnej dla pokonania niepowodzeń, nienawiści, przesądów, musi znaleźć dla siebie odpowiedni grunt w sercach swoich zwolenników. W tym okresie rozwoju sztuka podobną jest do świętego drzewa figowego Indjan, które tylko wtedy może rozrość się bujnie, jeżeli każda schylona ku ziemi gałązka zapuści korzenie i stanowić będzie pień drzewa. Ziemia to dusza ludzka, a wytwórczość sztuki to las symboliczny, którego korony drzew połączone ze sobą w górze, tworząc żywe sklepienie, są ostoją dla serc, szukających schronienia przed żarem palących cierpień życiowych.

Naród i kraj tylko wtedy mogą być opromienione blaskiem sztuki, jeżeli z chwilą ukazania się światełka na wierzchołku góry, na wszystkich szczytach zapłoną zaraz ognie. Sztuka nie jest rośliną pasożytną i nie może na podób amerykańskiej afilei kwitnąć na jakimkolwiek gruncie, nie mając ani własnych korzeni, ani łodygi, ani nawet liści. Sztuka najnieużyteczniejsza z nieużytecznych z punktu widzenia pozytywizmu podobną jest do rośliny egzotycznej, i dla swojej aklimatyzacji wymaga warunków sprzyjających. Sztuka nie jest przeznaczoną dla pewnej jednostki, należy ona do ogółu. Hojnie darząc każdego z osobna kto tylko zdolny jest napawać się jej pięknem i składa jej w ofierze swe serce, nie dojdzie do rozwoju będąc izolowaną przez odosobnioną jednostkę; pragnąc utrzymać ją przy życiu trzeba do tego kolektywnego współdziałania mas. Artysta, o ile naprawdę na ten tytuł zasługuje, rychło zużyje swą intucję, jeżeli nie będzie jej zasilał dopływami odżywczych źródeł. Entuzjazm publiczności niezbędny jest dla sztuki; podobny on jest do gleby żyznej, na której wschodzą ziarna rzucone przez natchnienie i genjusz. Jeżeli więc społeczeństwo nie otoczy sztuki opieką, upadek jej jest nieunikniony.

Jubileusz „Filharmoników" wiedeńskich.

Z początkiem czwartego dziesiątka ubiegłego stulecia w jednej z gospód wiedeńskiego śródmieścia schodziło się wieczorami sporo literatów, muzyków i mecenasów sztuki. Przy winie omawiano z zapałem rozliczne kwestje artystyczne, żywa wymiana zdań i słów poddawała ostrej krytyce ówczesny *status* w dziedzinie sztuk pięknych. Lenau, Otto Nicolai, kapelmistrz Opery nadwornej, hr. Laurencin, zamiłowany historyk muzyki i in. byli codziennymi gośćmi w artystycznej gospodzie.



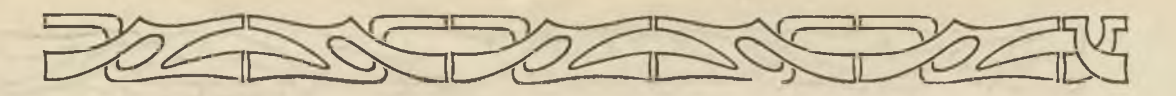
Tam powstała myśl, aby doskonałą i zgraną orkiestrę Opery związać w ciało symfoniczne i przez to rozerwanemu i nieskupionemu życiu muzycznemu stolicy Austrji za jednym zamachem dał siłę, powagę i znaczenie. Nicolai przy pomocy kilku przyjaciół myśl tę wprowadził w czyn.

W poniedziałek karnawałowy, 28 marca 1842 w południe, odbył się w wielkiej sali redutowej pod batutą Nicolai'ego pierwszy koncert członków orkiestry Dworskiej Opery. Sukces był ogromny. Po VII symfonji Beethovena, którą rozpoczęto wieczór, powstał niebywały entuzjazm: oklaskom niemal nie było końca.

Do 7 marca 1847 r., dnia, w którym Nicolai przeniósł się do Berlina na stanowisko kapelmistrza opery nadwornej, członkowie orkiestry „Hofopery" dali 12 koncertów. Lukę, jaka powstała po wyjeździe Nicolai'ego, trudno było wypełnić, tem trudniej, iż polityczne wypadki 1848 r. oddziałały paraliżująco na całość życia artystycznego w Wiedniu. Wprawdzie urządzano koncerty symfoniczne, ale rzadkie one były i nie budziły większego zainteresowania. Kierowali nimi najpierw koncertmistrz Jerzy Hellmesberger, potem kapelmistrze Reuling i Proch. Dzięki usiłowaniom kapelmistrza Eckerta w r. 1860 powołano do życia „Filharmonijne koncerty abonamentowe", które stały się wkrótce jednym z najwybitniejszych czynników wiedeńskiego życia muzycznego. Gdy Eckert w jesieni 1860 r. przesiedlił się do Sztuttgartu, kierownictwo koncertów po nim objął 25-letni Otto Dessow. Przez 15 lat działalności swej starał się gorliwie o podniesienie do doskonałych wyżyn poziomu i artystycznego znaczenia koncertów, a równocześnie o popieranie młodych rozkwitających talentów; w programach koncertów za czasów jego dyrygientury spotykamy po raz pierwszy nazwiska Brahmsa, Goldmarka, Rubinsteina, Volkmanna i in. W koncertach „Filharmoników" brać poczęli udział i soliści, a wreszcie od r. 1872 także chóry. Hans Richter, następca Dessowa od r. 1875, przez 23 lat kierował koncertami. Richter nietylko wystawiał dzieła klasyków i romantyków, ale dał sposobność do wypłynięcia na wierzch młodej muzyce. I tak coraz częściej na koncertach filharmonicznych spotyka się twory gienjalnego Brahmsa, Wiedeń zapoznaje się ze słowiańską, silną indywidualnością twórczą Antoniego Dworzaka, uznanie zdobywa dzięki Richterowi interesujący Antoni Bruckner.

W r. 1892 po raz pierwszy gra orkiestra „Filharmoników" dzieło Ryszarda Straussa, poemat symfoniczny „Don Juan". „Filharmonicy" poczęli występować i poza Wiedniem, od czasu do czasu urządzają koncerty na prowincji. Na czas działalności Richtera przypada pierwszy jubileusz Filharmoników, urządzony z okazji 25-lecia nieprzerwanego trwania koncertów, a obchodzony uroczyście w r. 1885. Po Richterze kierownictwo artystyczne koncertów ujął w swe ręce Gustaw Mahler. Mahler zorganizował w roku 1900 wycieczkę „Filharmoników" na wystawę paryską; koncertowali tam oni z olbrzymim sukcesem. Po 3-l. rządach Mahlera przyszli jako dyrygienci Józef Hellmesberger i Franciszek Schalk, ten ostatni dziś jeszcze od czasu do czasu kieruje odtworzeniem niektórych dzieł, jakie „Filharmonicy" grają na swych koncertach. W latach 1906—1908 koncertami kierowali na zmiany, jako dyrygienci-goście, Safonow, Nikisch, Schuch, Mottl, R. Strauss i Muck. Od roku 1908 na czele „Filharmoników" stoi Feliks Weingartner, dyrektor Opery nadwornej.

Pięćdziesięcioletni jubileusz „Filharmoników" jest dla Wiednia wielką uroczystością. Pół wieku pracy dla artystycznego rozwoju miasta, pół wieku najwytworniejszego krzewienia kultury muzycznej potrafili Wiedeńczycy uznać i uroczystości jubileuszowe Filharmoników zmieniły się w serdeczne, entuzjastyczne owacje dla dzielnej drużyny. Uroczysty koncert orkiestry filharmonicznej odbył się 20 kwietnia, a rozpoczęło go majestatyczne „Te Deum" Brucknera, poczem artysta dramatu nadwornego, Reimers, wygłosił okolicznościowy prolog pióra Kalbecka. Na programie znalazła się IX symfonja Beethovena w wykonaniu Filharmoników, chórów „Singvereinu" i „Männergesangvereinu" i pierwszorzędnych solistów. Weingartnera i orkiestrę obsypano oklaskami i wieńcami. Obecny na koncercie cesarz Franciszek Józef wyraził słowa uznania prezesowi Filharmoników. 25 kwietnia odbyło się zebranie w sali ratuszowej, które zagaił przemową burmistrz m. Wiednia. Wieczorem municypalność miejska urządziła dla „Filharmoników" i gości, przybyłych na święto jubileuszowe, wspaniały bankiet. *K. Bar.*



Dr. ADOLF CHYBIŃSKI.

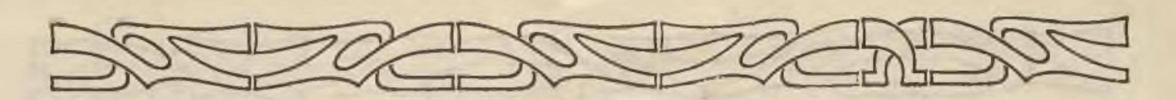
W obronie melodji ludowych.

Etnografja muzyczna w Polsce znajduje się w stanie bardzo niemowlęcym. Naukowych badań nad muzyką ludową nie prowadzi nikt. Jest to bowiem wiedza, krórej w kraju nabyć nie można — przynajmniej na razie. Ogół zadowala się kilkoma mniej lub więcej obszernemi publikacjami (Kolberg, Gloger et cons.), które w istocie stanowią pewną sumę pracy, jakkolwiek nie odpowiadającej ani razu wymogom nauki, mającej swe metody i swe cele. Jak każdy naród, tak i my posiadamy wielu poetów, muzyków i publicystów, którzy w poetycznych słowach wielbią „pieśń gminną“. Na tem kończy się właściwe zainteresowanie. I gdy ludowe budownictwo i zdobnictwo stały się przedmiotem bardzo nawet cennych prac, gdy ustawicznie muzea i specjalne czasopisma zajmują się zliczaniem materjałów z powyższej dziedziny, wielu zaś idealnie usposobionych pracowników bada ludowe zwyczaje, gwary, przysłowia i t. p., muzykę ludową pozostawiono na uboczu, nie widząc niebezpieczeństwa, jakie jej grozi.

Każdy z nas pragnie, aby kraj nasz stanął na wyżynie kultury i osiągnął warunki, zmierzające ku rozwinięciu oświaty, przemysłu, handlu i t. d., celem zapewnienia mieszkańcom względnego dobrobytu i dania im możności oderwania się od spraw materjalnych a zajęcia umysłu sprawami bardziej abstrakcyjnemi, do których należy literatura, sztuka, wiedza—w mniejszym czy większym stopniu i w różnej jakości. Jednakże kultura ma tę własność, że niweluje wszelkie zbiorowe indywidualizmy, zwłaszcza ludowe na rzecz ogólnej normy ustroju. Znikają barwne ubiory, mające w sobie tyle fantazji i malowniczości, znikają interesujące zwyczaje ludowo-narodowe i ograniczają się do tych, które miały dość siły, aby swe istnienie tradycyjne pogodzić z rozwojem ogólno ludzkich konwenansów. Że mimo to i one zwolna tracą pewne szczegóły etnograficzne, o tem wiemy i pod niejednym względem staramy się zapobiedz ich zupełnemu zniknięciu. To samo dotyczy i *muzyki ludowej*. Notorycznie stwierdzić można znikanie pewnych melodji; utrzymują się tylko te, które stały się własnością narodu, nietylko ludu wiejskiego. Ale i o nich możemy to powiedzieć tylko z zastrzeżeniem. Niech nam posłuży za przykład znana bronowicka melodja z „Wesela“ St. Wyspiańskiego. Nie można powiedzieć, aby jej nie znano przed pojawieniem się arcydzieła mistrza Stanisława. Jednakże dzięki jemu stała się w istocie popularna. Ileż istnieje podobnych melodji, nieznanych ogółowi?

Różne są niekorzystne wpływy na zmniejszanie się skarbnicy melodji ludowych. Nie wymieniam wszystkich, przyznając zupełnie otwarcie, że wielu z nich nie znam, gdyż należy stale przebywać między ludem, aby je poznać — co więcej, wpływy te są w różnych terytorjach różne i zależą od odporności pewnych okolic, pewnych szczepów. Inaczej reaguje na nie lud z krakowskiego, inaczej zaś z Podlasia. Inaczej wreszcie lud litewski, inaczej galicyjski. Tym ostatnim pragniemy zająć się i wskazać na środki, jakie mogą okazać się w tej części Polski szczególnie skuteczne.

Lud wiejski, mieszkający w pobliżu miasta, jest najbardziej wystawiony na działanie tych wszystkich dobrych i złych wpływów, jakie z sobą przynosi wyższa kultura. Łatwo przejmuje melodje z produkcji orkiestr wojskowych, których program kształtuje się sub specie wiedeńsko-niemieckich marszów oraz operetek. W parze z tem idzie „działalność“ urlopników i tych, którzy wracają po odbyciu służby wojskowej na wieś. Im ordynarniejsyy i „prostszy“ jest operetkowy lub wojskowy „szlager“, im bardziej „dowcipny“ jest tekst jego, tem łatwiej wradza się w pamięć ludu i tem większe szkody przynosi. Służąca, zasłuchana w walce, polki, marsze, kadryle i cackewalki, wygrywane zapamiętale na fortepjanie „państwa“, zanosi te niezgłębione skarby importowanej zazwyczaj „sztuki“ na wieś, która jest często miejscem powstawania aliażu części ojczystych i niemieckich melodji. Dalszem ogniwem łańcucha wpływów jest chwilowa emigracja „na Saksy“ lub do Ameryki. Szkodliwsza jest pierwsza z tych dwuch. Stacjonowanie obcych żołnierzy niemniejsze wywiera wpływy. Wiadomem jest powszechnie, ile czeskich i austrjackich melodji jest między ludem galicyjskim. Nad przenikaniem się wzajemnem muzyki ludowej polskiej, rusińskiej i słowackiej na pograniczach etnograficznych nie mam zamiaru rozwodzić się. Jest to rzecz w etnografji przyjęta jako pewnik. Nadmienię tylko, że nigdzie w Polsce melodje ludowe nie są tak bardzo narażone na wpływy postronne, jak w Galicji (prócz północnego pasa nadwiślańskiego). Szczególnie wschodnia strona jest bezwzględnie zagrożona, gdyż lud rusiński ma sta-

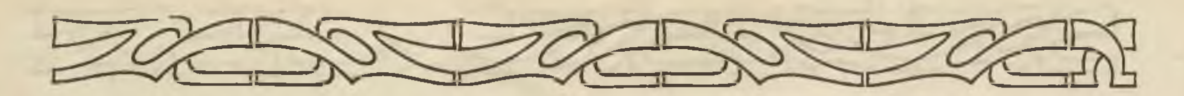


nowczą przewagę, jako o wiele bardziej muzykalny. Wędrujące trupy operetkowe i cyrkowe są również rozsadnikami złych, nawet bardzo złych wpływów. Stwierdzenie tego faktu jest bardzo łatwe. Gdziekolwiek znajdują się fabryki, gdziekolwiek jest pewne ognisko przemysłu, tam napływ nieuświadomionego drobnomieszczaństwa jest rzeczą zwykłą. I tam znajdują swe ujście muzyczne szumowiny miejskie.

Wymieniłem niektóre źródła niekorzystnych oddziaływań na melodję ludową. Nie koniec tej smutnej litanji. Lepsi znawcy społecznych stosunków wymienią ich więcej—w to nie wątpię. Idzie obecnie o przeciwdziałanie. Może być ono dwojakie: naukowe i praktyczne. I jeden i drugi sposób jest dla kultury narodowej bardzo ważny i niezbędny.

Zastanówmy się nad pierwszym. Ktokolwiek sądzi, iż Kolberg w istocie zebrał w Galicji wszystkie lub bardzo wiele pieśni — ten łudzi się niezmiernie. Po nim usiłował śp. Kleczyński uzupełnić jego zbiór podhalańskiemi melodjami. Obydwaj pracownicy odznaczyli się zapałem, w który wątpić nie wolno. Kolberg znał konieczność notowania warjantów pieśni ludowej; Kleczyński dość lekceważył tę niezbędną pracę, do wyczerpania której daleko było obydwu zbieraczom. Podczas pobytu na Podhalu w zeszłym roku miałem sposobność przekonania się o tem, jak daleko jest do uzupełnienia ich zbiorów. Bogactwo melodji samego Podhala aż po Pieniny, jest tak olbrzymie i tak bardzo imponujące rozmaitością pomysłów, iż stanowić może osobną publikację. Znajdują się tam liczne zakątki, do których wobec braku wygody komunikacyjnej trudno dotrzeć. Są to najmniej przez kulturę naruszone miejsca, przedstawiające dla etnografa muzycznego eldorado pracy, która na każdym kroku znajduje ułatwienia dzięki prawemu charakterowi i przyjaznemu usposobieniu ludu, a zarazem brakowi przesadnej wstydliwości względem obcego, który chce się zajmować jego zwyczajami, życiem, sztuką itd. Etnograf, żądający od Podhalan zaśpiewania ilukolwiek pieśni, nie spotka się, jak gdzieindziej, ze słowami: „Kiej się wstidom", właściwymi tylko temu ludowi, który będąc świadkiem dowodów wyższości kultury miejskiej, czuje się mały i nic nieznaczący i wstydzi się być zupełnie szczery, dopatrując się jakby możliwości narażenia się na pośmiewisko. Każdy etnograf muzyczny wie dobrze, jak utrudnia badania naukowe takie postępowanie. Otóż najważniejszem zadaniem naszem jest w pierwszym rzędzie uzupełniać zbiory Kolberga i czynić odpowiednie korekty. Te ostatnie są niezbędne, gdyż Kolberg bardzo często postępował wbrew zasadom naukowym etnograficznym i wygładzał melodje, nie bacząc ani na swobodę tempa i zmianę taktu, na liczne ozdobniki i alteracje, często zaś pomijał konieczność zaznaczenia pewnych wątpliwości co do półtonów. Absolutną dokładnością, którąby nas w żadnym wypadku nie zawiodła, nie odznaczają się jego skądinąd cenne publikacje. Coprawda, całkowite osiągnięcie tego ideału nie było w czasach Kolberga zupełnie możliwem. Dopiero dzięki gienjalnemu wynalezieniu fonografu przez Edisona i dzięki stałemu ulepszeniu tegoż, można przystąpić do zrobienia szeregu zdjęć fonograficznych, które będą podstawą dalszych badań. Dla bliższego objaśnienia dodaję, że kwestją tą zajęły się już liczne instytucje naukowe: np. wiedeńska Akademja umiejętności, posiadająca muzyczno-etnograficzne archiwum; berlińska Akademja um. (pracownicy: dr. Hornbostel, Stumpf i Abraham), uniwersytet w Helsingfors (dr. Krohn i mag. A. Launis), Akademja um. w Petersburgu (p. Eug. Linew), uniwersytet w Moskwie (muzyczno-etnograficzna komisja) itd.

Wszystkie te instytucje obfitują w niezbędne aparaty, praca zaś ich jest wyższa ponad wszelkie pochwały. Aparat potrzebny nie jest rzeczą kosztowną: cena bowiem wynosi około 300 rb. Należy zaznajomić z nim pracownika, któryby posiadał wykształcenie etnograficzne i mógł rozpocząć pracę, co do której można przewidzieć natychmiastowe i korzystne wyniki. Jeśli wspomnieliśmy o pewnych zagranicznych instytucjach, to nie uczyniliśmy tego dla czczego popisu, iż wiemy, kto się tem zajmuje, lecz w tej dobrej nadziei, że Krakowska Akademja Umiejętności da życzliwy posłuch sprawie nie cierpiącej zwłoki. Nie podobna bowiem dłużej ograniczać się do zbiorów Kolberga, niemogących „a la longue" wystarczyć dla tych badań naukowych, które mają przynieść owoce o niewątpliwej wartości. Obok tej instytucji powinna istnieć druga organizacja, któraby współdziałała energicznie. Mam na myśli „Towarzystwo ludoznawcze". Nie wystarczy mieć swych współpracowników—należy zorganizować pracę w każdym powiecie i oddać ją w ręce ludzi pewnych, rozporządzających świadomością celu. Nie bez aluzji zaznaczam, iż w niemieckich i czeskich terytorjach Austro-Węgier zdziałali w tym kierunku najwięcej nauczyciele szkół ludowych i średnich. Ale nie należy odsuwać przedstawicieli innych zawodów od wspólnej pracy. Pierwszym krokiem byłyby instruk-



cje, wypracowane przez ludzi fachowych, oparte na najnowszych naukowych rezultatach zagranicznych. W Polsce brak ich zupełnie. Usiłowałem dać metodę tego postępowania w pracy „O metodach zbierania i porządkowania melodji ludowych“ (Lwów 1907). Uzupełnienia nie są wykluczone, jednakże mogą być dopiero owocem długiej pracy, gdy zdołamy wyjść poza Kolberga. Zbierane materjały, dostarczone odpowiedniej sekcji „Tow. ludozn.“ muszą podlegać rewizji i porównaniu celem oznaczenia wspólności terytorjalnej, właściwej pewnej melodji. Dalsze postępowanie i kwestja wydawnictwa wynikną same z siebie. Gdy materjały będą uporządkowane metodycznie, wtedy dopiero będzie można pomyśleć o wyczerpującej monografji polskiej melodji ludowej, zajmującej się rytmiczną budową, cechami tonalnemi i innemi właściwościami.

Praktyczne postępowanie idzie w ścisłej zgodzie z naukowem. Już samo zbieranie materjałów zwróci na siebie uwagę i pobudzi lud do refleksji i uświadomienia. To będzie najlepsza propaganda i najsilniejszy renesans ludowej sztuki tonów. Jednakże najskuteczniejsze może być tylko osobiste działanie czynników, o których powyżej wspomnieliśmy.

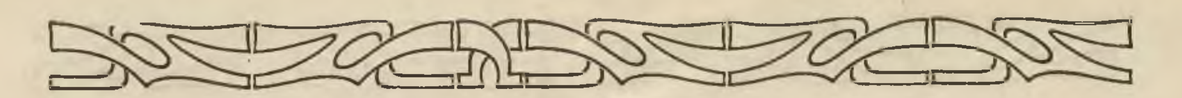
Co jednak jest niezmiernie ważne, to przeciwdziałanie szkodliwym wpływom w środowiskach tychże wpływów, t. j. w miastach. Gramofony, ryczące operetkową melodję lub niemieckie taneczne melodje, napływ obcych muzykantów i klownów muzycznych z różnych stron, zabawiających gości w lokalach publicznych, powinien dać odpowiedź na pytania: 1) czy obowiązkiem naszym jest popierać swoje czy obce zespoły kawiarnianorestauracyjne, 2) czy obowiązkiem naszym jest popierać programy swojskie czy obce, 3) czy zdrowy rozsądek pozwala nam na to, abyśmy tolerowali obcych muzykantów z obcą lekką muzyką u nas, skoro obcy nie pragną słyszeć naszych melodji i wypierają nawet w naszym kraju naszych muzyków? Zważmy ponadto, iż rozwydrzony kult niemieckiej operetki, jaki istnieje np. we Lwowie, jest w istocie obrzydliwym wrzodem na zdrowym muzycznym organizmie naszej ludności, gdyż gangrenuje kraj cały. Wyszukanie w publikacji Kolberga najpiękniejszych melodji i tańców i zrobienie transkrypcji dla małych t. zw. salonowych orkiestr, popisujących się w lokalach publicznych, jest jedynem antidotum. Ileż nieznanych skarbów poznałaby publiczność?! A znajdą się tam melodje wprost czarującej piękności i olbrzymiego temperamentu. Włościańskie kapele w Bawarji osiągnęły pod tym względem sukces ogromny.

Stosunek Chopina do sławnych muzyków i poetów.

(Dokończenie).

Jako młodzieniec, spotykał się Chopin w Warszawie z wielu wybitnościami ze świata poetyckiego. Tłumaczył w dźwiękach ich poezje i wówczas to powstała większa część dopiero po jego śmierci wydanych 17 pieśni na głos solowy. Pisał pieśni jeszcze i w Paryżu, lecz wiele z nich zaginęło. Pobudką do pisania ballad były poezje Mickiewicza, z którym, jak również ze Słowackim łączył go stosunek przyjacielski. W Paryżu obracał się wśród literatów, z których wiekszą część poznał u George Sand, lecz żaden z nich nie pociągał go. Jedni byli zbyt krzykliwi, zbyt wulgarni, utwory innych nie przemawiały mu do duszy. Nawet powieści George Sand nie zachwycały go zbytnio; nie czytał też nigdy wszystkich jej utworów.

Z pisarzy francuskich najwyżej cenił Voltaire'a. W ostatnich latach swojej choroby często kazał sobie czytać jego „Dictionnaire philosofique“—i podziwiał skończoną formę, jasność języka i stanowczość sądu we wszystkich kwestjach filozoficznych. Natomiast w żadnym z jego listów nie widać, ażeby muza poetów niemieckich wzbudzała w nim zainteresowanie. W roku 1829 widział on w Dreznie I część Fausta, o którym wygłosił zdanie. „Straszna, lecz wspaniała fantazja“. W Paryżu do kółka jego najbliższych przyjaciół należał Henryk Heine. Chopin był obojętny względem jego natchnień twórczych, — zato gra Chopina często pobudzała poetę niemieckiego do łez. Z uniesieniem mówi o nim Heine w swojej „Lutecji“: „Chopin jest nietylko skończynym mistrzem, lecz także pierwszorzędnym kompozytorem... Wpływy trzech narodowości złożyły się



na wyrobienie w nim osobowości bardzo niezwykłej: bowiem przyswoił sobie to właśnie, z czego te 3 narody słyną: Polska dała Chopinowi rycerskiego ducha i swój ból historyczny, Francja swój wdzięk, Niemcy zaś swą romantyczną melancholję... A natura obdarzyła go wdzięczną, smukłą, nieco wątłą postacią, najszlachetniejszem sercem i gienjuszem. Tak, Chopinowi trzeba przyznać gienjusz w całem znaczeniu tego słowa. Jest on nietylko wirtuozem, lecz i poetą, uzmysławia poezję, która żyje w jego duszy; jest poetą dźwięków i nic nie może się równać z rozkoszą, jaką doznajemy, słuchając improwizacji Chopina. Nie jest on wtedy ani Polakiem ani Francuzem, ani Niemcem, wtenczas zdradza on wyższe pochodzenie, pochodzenie z krainy Mozarta, Rafaela, Goethego; jego ojczyzną jest „królestwo poezji“.

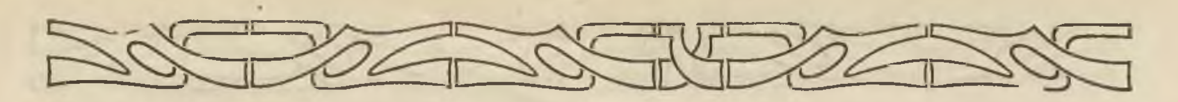
Tłum. z niemieckiego podług Karasowskiego i Leichtentritta.

Józef Ozimiński.



Że w życie artysty należy wpleść pierwiastek praktycznego egoizmu, zabarwionej zwyczajnym realizmem życiowej energji — o ile pragnie się zrealizowania nawet artystycznej działalności—dało się to już stwierdzić. Są jednak (nielicznie reprezentowani) artyści, którym brak posiadania własności zdobywczych, nie pozwala zasłynąć na szerszej arenie rozgłośnem imieniem.

Do liczby tych ostatnich należy znany skrzypek, Józef Oziminski, którego karjera artystyczna mniej uwawrzynowana od świetnej egzystencji jego niektórych rówieśników z ławy szkolnej, jest oczywistym dowodem, że mimo posiadania wybitnego talentu, poważnego wykształcenia i szczerego umiłowania sztuki nie osiąga się takich rezultatów, jakich należałoby się spodziewać. W tym wypadku jedyną pociechą dla artysty jest tylko samo przekonanie, że ma prawo sięgać po laury uznania i stanowiska sprzyjające naturalnemu rozwojowi i produkcyjności jego talentu. To też przy tem nieodzownem zestawieniu w życiu ideałów i artystycznych dążeń muzyka, oraz jego zewnętrznej dekoracyjno-realnej egzystencji, śmiało można nazwać organiczną wadą Ozimińskiego jego brak umiejętności posiłkowania się środkami efektu (przez innych często nadużywanego), za co tłumy stworzyłyby mu niezawodnie podwaliny świetnej karjery artysty i człowieka. Oziminski darzy nas tylko tem, co sam w sztuce ukochał i co silnie rozwinięty samokrytycyzm pozwala mu uzewnętrznić. Przy posiadaniu przedziwnie srebrzystego tonu znany nasz skrzypek ma możność kultywowania, jako wykonawca wysoce szlachetnego sposobu odtwarzania prawdziwie natchnionych, w szczerości natchnienia przejrzystych dzieł literatury muzycznej. Artystyczny polot, jakim odznacza się jego interpretacja, nie posiada tego brutalnego szerokiego giestu, jakim niemal wszyscy sławni



wirtuozi zdobywają powodzenie, wywołując entuzjazm tłumu — czysta poezja, wyrafinowany umiar artystyczny i sumienność strony technicznej stwarza cenny typ artystycznej organizacji, która może nietyle podbijać tłumy, ile uszlachetniać, kształcić estetycznie i dopełniać w duszach ludzkich to, czego rozgłośni zdobywcy karjery, przyczyniając się do upadku prawdziwej sztuki, nie dają. Słusznie rzekł jeden z wybitniejszych muzyków: wysokość poziomu sztuki w narodzie zależy od ilości posiadanych „prawdziwych artystów". Życzyć sobie zatem należy, by muzyka polska w swym rozwoju miała na straży więcej takich artystów, jak Oziminski. Łatwo rozkorzeniający się u nas niedołężny i wirtuozowski dyletantyzm dałoby się nareszcie wyplenić.

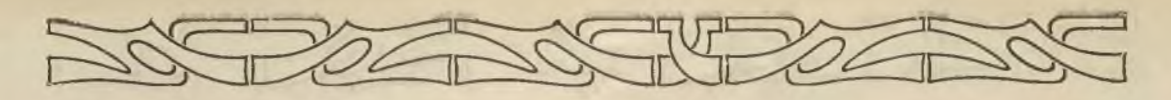
* * *

Jozef Oziminski urodził się w 1877 r. Kształcił się w Warszawskiem Konserwatorjum (skrzypce — prof. Barcewicz i Stiller, nauki teoretyczne — Z. Noskowski), które ukończył w 1896 r. Po dłuższej pracy w orkiestrze Opery Warszawskiej został koncertmistrzem orkiestry Warszawskiej Filharmonji. Takie samo stanowisko zajmuje obecnie w Warszawskiej Orkiestrze Symfonicznej, w której otrzymał ostatnio stanowisko kapelmistrza.

Karol Reinecke †

1824 — 1910.

10 marca zmarł w Lipsku Karol Reinecke, jeden z ostatnich gorących wielbicieli Schumanna i zwolenników jego kierunku w sztuce. Urodzony w r. 1824 w Altonie, mając lat 12 debjutował jako pjanista, a w 7 lat później podczas pobytu w Lipsku zawarł bliższą znajomość z Robertem i Klarą Schumann, Mendelssohnem, Spohrem, Hillerem, Dawidem. Po 17 latach powołany został na kapelmistrza lipskiego Gewandhausu, i stanowisko to zajmował w ciągu lat 35, ustępując je dopiero w r. 1895 Nikischowi. Od r. 1897 do 1902 stał na czele konserwatorjum w Lipsku, a odtąd usunął się zupełnie od pracy społecznej, zażywając w ciszy zasłużonego spokoju. Zmarły znany był szerokiemu światu jako kompozytor, pjanista i pepagog. Jako twórca nie uwiecznił wcale swego nazwiska. Był bardzo płodnym: napisał blizko 300 opusow w tej liczbie oratorja, opery, symfonje, koncerty, sonaty, chóry, pieśni, uwertury etc. etc., słowem niema formy kompozycji z wyjątkiem utworów kościelnych, której nie uprawiałby zmarły, zaznaczając we wszystkiem wyraźny wpływ Schumanna i Mendelssohna. Hołdował klasycyzmowi, a wszelkie nowsze prądy nie miały doń dostępu. Był głuchy na to, co się w koło niego działo; dla niego wystarczały „nowatorstwa" Mendelssohna i Schumanna, zwłaszcza ten ostatni stanowił dla zmarłego granicę swobody w sztuce. Nowsze idee nie miały dlań dość faktów przekonywujących, a muzykę Wagnera, Berlioza i Liszta uważał za dziwactwa. Celował w zapatrywaniach jako. . konserwatysta, i to go zmuszało do chwytania często za pióro, starając się dowieść, że i konserwatyzm może być „idealnym". Idąc przez życie nie zmienił ani chwilę swych poglądów, choć może ze szkodą dla talentu. Ale i świat klasyków, w którym się zamknął Reinecke i umiał żyć w nim obojętny na burze, wywołane walką z zapleśniałą tradycją, wystarczał mu najzupełniej. Nazwiska Reineckego—mimo ogromna liczba napisanych dzieł—próżnobyśmy szukali na programach koncertowych, łatwiej się z niem spotkać można w repertuarze pedagogiczno-fortepjanowym. Pisał dużo „dla młodzieży", mając sam w swoiej naturze dużo pierwiastków, zbliżających go do świata i psychologji dziecka. „Nie puszczając ani na chwilę ręki matki, jak wieczne dziecko przeszedł przez pole sztuki"—pisze o Reineckem jeden z krytyków niemieckich. Jako pjanista celował w odtwarzaniu dzieł Mozarta. Stanowisko dyrektora Gewandhausu objął w epoce wszczętych walk zwolenników konserwatyzmu z „postępowcami"; przyłączył się do pierwszych, a sam przybytek sztuki za czasów jego kierownictwa zwano katakumbami muzycznemi lub gabinetem mumji.



Nowości wydawnicze.

= Scènes enfantines pour piano par Ign. ***Friedman*** (op. 22). Kijów, L. Idzikowski - Warszawa, Gebethner i Wolff.

Są to utwory, w których kompozytor usiłuje nagiąć się do naiwnego stylu „dziecinnego“. U tak wyrafinowanego wirtuoza, jak Friedman, znającego właściwości stylu i techniki fortepjanowej, nie trudno o podobne utwory, ale też i łatwo o umieszczenie w nich technicznych szczegółów, które nie należą do lat dziecięcej techniczki. Dziecko, które dobrze zagra te 7 utworów, nie jest już „dzieckiem“; gdy jest prowadzone przez inteligientnego nauczyciela, nie używającego tabaki pedanterji pedagogicznej, wtedy posiadając technikę, pozwalającą mu wykonać te utwory Friedmana, sięgnie „nieco“ wyżej - do Schumana, Mendelssohna, Czajkowskiego, Griega.. Jednakże nie wynika z tego, abyśmy ze względu na to, iż treść tych kompozycji nie harmonizuje zbytnio ze środkami, mieli odmawiać im wartości, zwłaszcza że - co u Friedmana nigdy nas nie dziwi - są opracowane zręcznie. Utwory takie należy u nas tembardziej popierać, że nakładcy niemieccy wprost zasypują nas utworami salonowymi, zazwyczaj bez żadnej wartości. Niech ta nasza publiczność, która nie ma zbyt wielkich wymogów muzycznych, raz nareszcie przekona się do naszych kompozytorów, gdyż dziś mało utworów obcych tej kategorji odznacza się właśnie temi zaletami, które znajdziemy np. u Friedmana. *Dr. A. Ch.*

= Thème varié pour piano par L. ***Żeleński*** (op. 62). Kijów, L. Idzikowski - Warszawa, Gebethner i Wolff.

Obok „Sechs Charakterstücke“ i niektórych partji koncertu fortepjanowego, uważam za jedno z najlepszych fortepjanowych dzieł Wł. Żeleńskiego. Wprawdzie nie otwierają one nowych i nieznanych zalet talentu kompozytora, jednakże jakość opracowania, bardzo starannego i bez wyjątku szlachetny styl, gdzieniegdzie tylko potrącający nieco o zbyt popularny ton (X war.), sprawiają, że warjacje zupełnie zasługują na wprowadzenie ich do sali koncertowej. Nieco zbyt obszernie wypadły: warjacja V i X oraz środkowa część VIII-ej, posiadająca za wiele progresji, mimo że pierwsza jej część, prowadzona polifonicznie jest może najwartościowszą (kanon w kwincie). Piękną jest warjacja VII jakby odblask stylu C. Francka, gdy tymczasem w III warjacji można przekonać się, jak sympatyczną Żeleńskiemu jest indywidualność Brahmsa (por. rapsodję op. 79). Etiudowo traktuje kompozytor warjację II, V, X a po części I; najlepsza z nich jest stanowczo II, efektownie zaś pragnie zakończyć autor swe dzieło warjacją X, lecz jest ona tylko efektowna. Najlepiej odzwierciadla się jednakze indywidualność Żeleńskiego w war. II, VI i IX. W war. IX (mazurek) zakończenie tematu w rytmie i harmonji są podsłuchane u Chopina. Wogóle całość robi sympatyczne wrażenie. Nie brak śmielszych szczegółów harmonicznych, których w dawniejszych utworach Żeleńskiego nie spotykaliśmy. *Dr. A. Ch.*

= Ign. ***Friedman***: Trzy pieśni na jeden głos z tow. fortepjanu (op. 25). Kijów, L. Idzikowski - Warszawa, Gebethner & Wolff.

Stosunkowo niewiele pieśni wydał dotychczas autor licznych fortepjanowych utworów. Op. 25 dowodzi, że i na tem polu mógłby Friedman tworzyć kompozycje wznoszące się ponad przeciętną wartość, nb. gdyby zechciał zapoznać się z wymogami współczesnej pieśni. Talent pieśniarski zdradza choćby to, że w każdy tekst stara się wniknąć i znaleźć odpowiedni wyraz muzyczny dla jego nastroju. „Wiosenne rano“ (słowa Safony w przekładzie J. Pietrzyckiego) jest stanowczo sympatyczną pieśnią z bardzo odpowiednim arpeggiowym akompanjamentem, przeprowadzającym i stopniującym w nastroju treść tekstu. Coprawda słyszymy dość dyskretnie... Pucciniego, w szczególności zaś „Butterfly“, ale raczej wolimy uczciwą reminiscencję, niż nienaturalność, którą jest także rzekoma prostota naszych niektórych pieśniarzy, stylizowana ludowo — na zamówienie nakładcy, ubrana w smocking i czapkę z pawiem piórem. Ludowy ton bez szminki znajdziemy w dwuch innych pieśniach „Jak ta wilga...“ (słowa M. Wolskiej) i „Z łąk i pól...“ (M. Konopnickiej). Nie przyznajemy im niezwykłej wartości, ale sądzimy, że do popularności mają równe prawo jak „Jasie“, „Kasie“, „Białe dworki“ i inne „Oborki“. *Dr. A. Ch.*

= ***Ludomir Różycki:*** Contes d'une horloge (op. 26, 2 zeszyty); Berlin, Albert Stahl - Warszawa, Gebethner & Wolff.

Są to dwa minjaturowe utwory o wdzięku porcelanki saskiej, utrzymane w stylu „dziecinnym“, naiwnym, dowcipnym, przypominające małe cacka, stojące na rokokowym gierydoniku, subtelnie kolorowane ręką minjaturzysty. Harmonizacja dowcipna i bardzo konsekwentna; nawet ritardanda zastosowane są do tego „stylu“, szczerze wytwornego i mimo wielkiej umyślnej naiwności niebanalnego lecz raczej zabawnego. Ponieważ niema nigdzie przesady, przeto nie odczuwamy sztuczności. Takie „zegary grające“ można spotkać w starszych dworkach biedermajerowskich. Robią zawsze nastrój i zupełnie pewny efekt. Znana „Tabakierka grająca“ Liadowa — obiegła Europę. Instrumentowano ją nawet (Safonow). „Contes“ Różyckiego są bardziej stylowe i bardziej orkiestrowe, choć bezpretensjonalne, i pisane jakby w odpoczynku między jednym a drugim poematem symfonicznym. Dodać należy, że są dokładnie opalcowane. Popularność mają zapewnioną. *Dr. A. Ch.*

= ***Frontini - Album.*** (Carisch & Jänichen, Medjolan).

Zbiór powyższy składa się z dwuch zeszytów, zawierających dziesięć nietrudnych kompozycji salonowych na fortepjan. Utwory te nie wykraczają poza przeciętny szablon: tematy, harmonje, rytm rażą banalną pospolitością i zadowolić mogą tylko bardzo niewybrednych amatorów. *A. Z.*

= ***Mario Tarcughi.*** (Carisch & Jänichen, Medjolan).

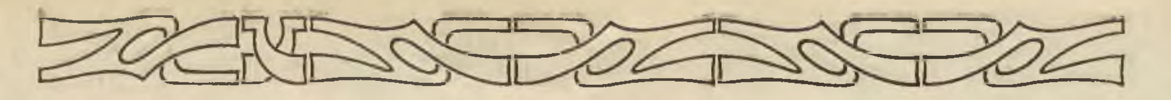
Jest to zbiór podobny we wszystkiem do poprzedniego, z tą tylko różnicą, że styl jest stosunkowo nieco lepszy. *A. Z.*

= ***Borys Janowski.*** Harmonje (L. Idzikowski, Kijów).

Zeszyt zawiera dwa utwory fortepjanowe: Allegro vivo i Adagio pensieroso. I jedno i drugie, zwłaszcza drugie nie może mieć najmniejszej pretensji do tytułu - są to dziwaczne dysharmonje bez żadnego sensu. *A. Z.*

= ***Jan Skrzydlewski.*** Impresje muzyczne (A. Piwarski, Kraków).

Cztery utwory fortepjanowe stanowią treść zeszytu, nie wyróżniającego się niczem wybitnym. Kompozycje są melodyjne, poprawnie opracowane, grzeszą jednak brakiem szlachetniejszej inwencji; pod względem technicznym nie zawierają trudności; brak zupełnie opalcowania, które nigdy nie jest zbyteczne. *A. Z*



= ***Michał Hertz.*** „Nie wydrzecie". Muzyka do śpiewu lub do deklamacji· Słowa K. Laskowskiego. Nakład Idzikowskiego w Kijowie. Jest to wspólną cechą większości utworów okolicznościowych, że rzadko kiedy wznoszą się nad poziom zwyczajnej „roboty", t. j., do wyżyn szczerego natchnienia. Pieśni p. H. ten sam zarzut można postawić. *Cz.*

= ***Wład. Krogulski.*** „Wzywacie Boga!" Śpiew lub melodeklamacja, Słowa K. Laskowskiego. (Nakład Idzikowskiego w Kijowie). Utwór banalny w pomysłach – nieudolny w opracowaniu. *Cz.*

= ***Feliks Nowowiejski.*** Dwie pieśni na jeden głos z tow. fortepjanu. 1. Dumka, 2. Niechaj drzemią róże... (Nakład Idzikowskiego w Kijowie).

Dwie krótkie piosenki, nie zawierające nic osobliwego oprócz... nazwiska autora na stronie tytułowej. Należy zaznaczyć, że w „Wiśle" p. N użył, jako głównego motywu, pierwszego odcinka znanej „Piosnki żołnierskiej" St. Dunikowskiego (Lutnia" Maszyńskiego, tom 1 str. 61), zaokrąglając go krótkiem zakończeniem w rytmie dobiegającym, co nadaje całości charakter ludowy. *Cz.*

= ***Jan Skrzydlewski.*** „Qui amant". Cykl pieśni do słów K. Tetmajera. Sera pierwsza. 1. „W twoje cudne oczy". 2. „Jak słodko usnąć..." 3. „Tyś harfą z płomienia!"

P· Skrz. pomimo pewnego niezrównoważenia, ma niewątpliwie zacięcie na dobrego pieśniarza, o czem świadczą wymienione tutaj utwory. Śpiew w nich odznacza się dobrym rysunkiem melodyjnym i posiada dosyć dużo wyrazu: na całość jednakże ujemnie wpływa zbyt jednostajnie pod względem rytmiki, a pod wzgl. harmonizacji ubogo (szczególnie w pieśni № 2) opracowany akompanjament. *Cz*

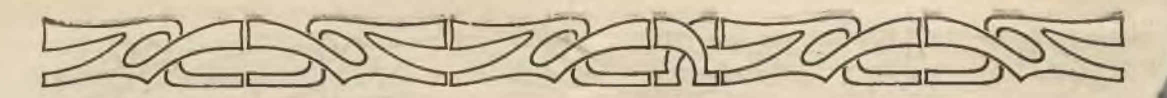
KORESPONDENCJE.

Łódź, w maju.

(Ku czci Chopina. — Ostatni koncert symfoniczny).

Pobudzona przykładem Warszawy i całego kraju Łódź również uroczyście święciła stulecie narodzin gienjalnego siewcy polskiej niwy muzycznej. A więc wszystkie bez wyjątku polskie Stowarzyszenia muzyczne jak „Lutnia", „Harmonja", „Lira" i „Arfa" kolejno organizowały solenne nabożeństwa, a następnie wieczory muzyczne, poświęcone wyłącznie dziełom nieśmiertelnego Chopina. Zainteresowanie wielkie, audytorja szczelnie zapełnione masami członków i członkiń, zwabionych nadzieją bogatszego i więcej wartościowego programu, gdyż zazwyczaj podają im dzieła drugorzędnej wartości i pieśni dawno przebrzmiałe, a powtarzane sine fine aż do znieczulenia nerwów słuchowych. Programy tych sympatycznych zresztą wieczorów raziły nieco zbytnią monotonją: na każdym z nich wykonywano nieuniknione „Marzenie" i nieodzowne „Życzenie", a obrazek sceniczny Gawalewicza „Preludjum Chopina" znajdował się stale na scenkach amatorskich, pomimo, że w wykonaniu dyletantów rzecz ta sprawia poprostu pocieszne wrażenie. A zwłaszcza wykonanie samego preludjum A-dur, które w tej drobnostce stanowi szczegół bodaj że najważniejszy, pozostawia zbyt wiele do życzenia; obie bohaterki tego obrazka, ignorując prawie tak wybitny szczegół sztuki, wykonywują to piękne preludjum w sposób, mogący doprowadzić do rozpaczy nawet głuchoniemych słuchaczy. W połowie ubiegłego miesiąca odbył się w sali Wielkiego teatru ostatni pożegnalny koncert symfoniczny na benefis dyr. Fitelberga. Wszystkich razem koncertów tych mieliśmy tylko sześć, pomimo to jednak oddziałały one daleko silniej na podwyższenie artystycznego poziomu tutejszych zwolenników czystej muzyki, aniżeli liczne, a suto reklamowane występy nawiedzających nas często gwiazd i komet europejskich, które oślepiają tylko zewnętrznym swym blaskiem, zbyt słabo jednak rozgrzewając płomieniem prawdziwej sztuki. To też w zupełności usprawiedliwione i zasłużone były owacje, któremi publiczność tutejsza uczciła dyr. Fitelberga i zespolonych z nim artystów, wyrażając nadzieję, że tegoroczne koncerty były dopiero pomyślnym wstępem do dalszej muzyczno-kulturalnej pracy.

Solistą wieczoru był p. Józef Oziminski. Poważny ten skrzypek celuje zapewne w odtwarzaniu dzieł klasycznych, to też błyskotliwy koncert Saint-Säensa, aczkolwiek bardzo subtelnie opracowany, nie zdołał porwać artysty ani też otoczenia z tej prostej przyczyny, że dzieło to pomimo ładnych i zgrabnych szczególików, nie jest wyrazem głębszej twórczości, a tylko zwykłym, efektownie brzmiącym koncertem skrzypcowym. Program obejmował poemat symfoniczny Fitelberga „Pieśń o Sokole", „patetyczną", Czajkowskiego (którą wysłuchaliśmy, jak zawsze, z zapartym oddechem). Szerszej bubliczności najbardziej jednak zasmakowała suita „Peer Gynt", zapewne dlatego, że każdy niemal z obecnych na koncercie melomanów potrafi „Śmierć Azy" mniej więcej fałszywie zanucić, to też powtarzano ją bez liku, jakby sprawdzając, czy to rzeczywiście ta sama kompozycja, która nam tak utkwiła w pamięci. Ale zato początku tudzież zakończenia sym-



fonji jak i rozpoczęcia „Leonory“ niepodobna było dosłyszeć, albowiem panujący w lożach „za swoje pieniądze“ pp. Melomańscy tylko na odgłos trąb i puzonów przerywają trafne zresztą spostrzeżenia, a w ustępach o brzmieniu łagodnem starają się usil nie wzmacniać instrumentację, przyłączając do niej i swoje melodyjne głosy.

St. Szwarcbach.

Z sal koncertowych i z opery.

Sekcja muzyki zbiorowej przy Warsz. Tow. Muz. dająca stałe dowody niestygnącej energji w kierunku propagowania muzyki ensemblowej, po próbie, zapoczątkowanej parę lat temu, zapragnęła znowu „zabawić się w operę“. Mówię, „zabawić się“, gdyż wszelkie „przedstawienia amatorskie operowe“ nigdy na serjo traktowane być nie mogą. Wybór utworu (niezbyt szczęśliwy) przeznaczonego do wykonania, padł na „Mściciela“ Minchejmera. Była to zarazem premjera dzieła (napisanego 11 lat temu) nie odznaczającego się—z wyjątkiem dość płynnej miejscami melodyi — żadnemi wybitnemi zaletami. Z grona wykonawców wysunęli się na czoło p. Chojnowska i p. Bolmar. Para ta posiada dobre głosy, przytem p. Bolmar zdradza zalety doskonałej gry scenicznej Nieszczególnym partnerem p. Chojnowskiej był p. Bajkowski; jego automatyczne poruszenia na scenie, sztywne ruchy i wprost komiczne pozy wywoływały często uśmiech na twarzach widzów. Doskonale zaprezentowała się p. Nowicz i p. Janowski (uczeń p. Otto), mniej dodatnio p. Siniarski (bas). Na największe uznanie zasługuje chór „Hejnał“ pod dyrekcją p. Otto i chór sekcji. Zwłaszcza ten pierwszy poza artystycznem wykonaniem swojej partji wykazał dużo swobody na scenie. Niezbyt szczęśliwie wiodło się chórowi sekcji w barkarolli (gwałtowna tendencja do „zniżki“). Orkiestrą operową dyrygował p. Konopasek, pod którego kierunkiem przygotowywano „Mściciela“.

W tym czasie, kiedy Sekcja Muzyki Zbiorowej pracowała nad wystawieniem „Mściciela", w „Domu ludowym“ (stowarzyszenie robotników chrześcijan), studjowano „Loterję“ Moniuszki, jedno ze słabszych dzieł twórcy „Halki“. Widowisko dane w własnej sali „Domu ludowego“ przy udziale p. Malawskiego, orkiestry Związku muzyków, amatorów i chórów „Domu“ wypadło bardzo dobrze. Na pochwałę szczególną zasługuje chór, doskonale przygotowany i zespiewany. Operą dyrygował p. Kazuro. Wobec wyraźnej tendencji do wystawiania przez siły amatorskie dzieł szerszego pokroju (ostatnio oper) za właściwe uważamy zwrócić uwagę, czyby nie korzystniej było zamiast opery (pozostawmy to siłom fachowym) wystudjować i wystawić mało lub wcale nieznane dzieła chóralne w wielkim stylu. Nakład pracy i wydatki będą wówczas mniejsze, a zyski moralne i materjalne pewniejsze i większe. Radzimy spróbować.

Koncert chóru „Hejnał“ przy Sekcji Muzyki Zbiorowej należał do bardziej udatnych wieczorów Sekcji. Chór pod dyrekcją p. Otto mieliśmy sposobność poznać już jako zespół wzorowo wyćwiczony i składajacy się z osób, obdarzonych doskonałymi głosami. Z dotychczasowych występów „Hejnału“ można skonstatować godny naśladowania fakt wcielenia do repertuaru produkcji o poważnem zakroju i celowego unikania popisywania się wszelkiego rodzaju „arjami“ o Kasiach, Marysiach i innych Małgosiach. W koncercie oprócz „Hejnału“ przyjmowali udział p. Nowacka (fortepjan), Giżycki (wiolonczela), Wyczałkowska (skrzypce), Janowski i Lassota (śpiew; obaj uczniowie p. Otto). Akompanjował artystycznie p. F. Starczewski.

Sezon koncertowy w Sali Filharmonji zakończyła (28/IV) Warszawska Orkiestra Symf. wspaniale. Wykonano nieznane u nas oratorjum Francka p. t. „Błogosławieństwa“. Zasługa to p. Melcera, propagującego celowo utwory niepospolitego mistrza francuzkiego. Podejmując wykonanie dzieła tak potężnych rozmiarów, p. Melcer miał do pokonania nie mało trudności. Musiał zorganizować przedewszystkiem dość liczny chór mięszany, który przy niewielkiej stosunkowo liczbie prób przygotował doskonale (pomagał mu w tem p. Lachman). Dzieło Francka da się scharakteryzować w kilku słowach: przebija się w niem cała głębia talentu Francka, jest bogate w środki techniczne i świeżą inwencję melodyjną. Oprócz chórów w wykonaniu „Błogosławieństw“ przyjmowali udział: panie: Michel i Frenklówna i panowie: Leliwa, Brzeziński, Ostrowski, Dziedzicki i Wierzbicki. Pałeczka dyrektorska spoczywała w ręku p. Melcera. Mamy nadzieję, że „Błogosławieństwa“ wykonane były po raz pierwszy lecz nie ostatni i z korzyścią dla kultury muzycznej zastąpią wykonywane tradycyjnie w Warszawie raz w roku około Wielkiejnocy „Stabat mater“ Rossiniego.

R. Ch

Uroczystości jubileuszowe ku czci Chopina.

= ***Kars.*** Setną rocznicę urodzin Chopina uczczono na krańcach Kaukazu koncertem, urządzonym d. 7 maja r. b. w Sali wojskowego klubu, za inicjatywą i staraniem inżyniera R. Minchejmera i sędziego J. Łaszkiewicza. W wykonaniu programu, złożonego wyłącznie z dzieł mistrza, wzięły udział najlepsze miejscowe siły amatorskie. Panie: Kostomarowa i Czerwinowa odegrały na 2 fortepjanach Rondo C-dur i I część koncertu e-mol, — p. Ewelina Minchejmerowa wykonała „Kołysankę“ Des-dur, Nocturn Fis-dur i na bis walca e-mol, a na 4 ręce z p. Ryszardem Minchejmerem — polonezy cis-mol i As-dur; pp: Mudrowa i Czerniawska śpiewały pieśni Chopina. Przed rozpoczęciem koncertu p. E. Sergiejew wygłosił świetnie odczyt o Chopinie. Uroczystość, która wywarła głębokie wrażenie na słuchaczach, zakończono wykonaniem przez orkiestrę „Marsza żałobnego“: Na estradzie umieszczony był portret Chopina i obraz „Ostatnie akordy“ Krzesza — udekorowany zielenią. Pomimo nizkich, bo zaledwie półrublowych cen wszystkich miejsc na sali i dość znacznych kosztów, pozostało kilkadziesiąt rubli czystego dochodu, które przesłano do Warszawy na pomnik Chopina.

= ***Toruń.*** Przy współudziale pp. Nowowiejskiej (śpiew), Nowowiejskiego (fortepjan), p. Sibera (skrzypce) oraz miejscowej „Lutni“ odbył się koncert ku uczczeniu setnej rocznicy urodzin Chopina. Projektowano wygłosić odczyt o Chopinie, lecz władza hakatystyczna na podobny „wybryk“ zgodzić się nie chciała. Szczyt kultury!

= ***Radom.*** Na koncercie Chopinowskim, urządzonym przez „Lutnię“ radomską, grał prof. Michałowski, śpiewała p. Rogowska, tudzież popisywały się chóry „Lutni“ i zespół instrumentalny.

= ***Skierniewice.*** Dnia 9 kwietnia odbył się w Skierniewicach obchód chopinowski. Odczyt okolicznościowy wygłosił ks. prefekt Cichocki, w części zaś koncertowej wystąpili: prof. Melcer (fortepjan), p. Glas-Hertzowa (deklamacja) i p. Dziedzicki (śpiew). Wszystkich wykonawców przyjmowano owacyjnie.

= ***Obchód Chopinowski we Lwowie.*** Komitet obchodu ku czci setnej rocznicy Chopina odbył dwa posiedzenia, na których przyjęto sprawozdania komisji programowej, zjazdowej, prowincjonalnej i administracyjnej, jako też powzięto uchwały. Przedewszystkiem tedy ułożono program i zjazd muzyków polskich, do którego zgłosiła się już podobno znaczna liczba uczestników. Obchód rozpocznie się dn. 22 października r. b. wieczorem przyjęciem na cześć gości. W niedzielę dnia następnego, odbędzie się nabożeństwo i uroczystość inaugaracyjna, złożona z przemówień, odczytu i stosownej krótkiej produkcji muzycznej. W poniedziałek, dn. 24 dany będzie pierwszy koncert z udziałem J. I. Paderewskiego (utwory Krupińskiego, Elsnera, Dobrzyńskiego i koncert Chopina); we wtorek koncert wokalno-instrumentalny dawnej muzyki polskiej (XVI, XVII i XVIII wiek), we środę koncert złożony wyłącznie z utworów Chopina, wykonanych przez I. J. Paderewskiego, wreszcie w piątek koncert symfoniczny, którego głównym punktem ma być symfonja I. J. Paderewskiego, pod dyrekcją kompozytora. Koncerty odbędą się w sali Filharmonji. Uchwalono konkurs na utwory fortepjanowe i wokalne, wydanie popularnej broszury, odczyty w dniu uroczystości inauguracyjnej we wszystkich dzielnicach miasta. Komitet postanowił również urządzać obchody na prowincji, po części samodzielnie, a po części wspólnie z instytucją Powszechnych wykładów uniwersyteckich.

Kronika.

= P. ***Emil Młynarski*** został zakontraktowany na stanowisko dyrektora orkiestry szkockiej, która pod jego dyrekcją od d. 10-go listopada r. b. do d. 12-go lutego 1911 ma dawać koncerty symfoniczne w Glasgowie i Edynburgu. Dotychczas dyrektorem tej orkiestry był dr. Cowen.

P. ***Henryk Opieński*** wygłosił 12 i 13 maja w Pradze czeskiej dwa odczyty o Chopinie i muzyce polskiej. Odczyty te, zorganizowane przez komitet odczytów czesko-polskich, wespół z klubem czesko-polskim, odbyły się w sali Mieszczańskiej Besedy, przy zapełnionej sali. Odczyty ilustrowane były produkcjami fortepjanowemi przez p. Zdenka Davida.

= ***Konkurs na oratorjum.*** Z powodu setnej rocznicy założenia wiedeńskiego Towarzystwa przyjaciół muzyki, przypadającej w r. 1912, wydział Towarzystwa uchwalił rozpisać międzynarodowy konkurs na najlepsze oratorjum i przeznaczyć na ten cel nagrodę 10,000 koron.

= ***Konkurs.*** Komitet Warsz. Tow. muzycznego zajęty jest opracowaniem warunków konkursów imienia Józefa Kurjerowa i Józefa Sikorskiego dla kompozytorów polskich młodszej gieneracji i w czasie właściwym ogłosi je publicznie. Nagroda konkursowa Kurjerowa będzie podwojona, z powodu nieprzyznanej wcale nagrody w roku 1905.

= ***Wydawnictwo dzieł śp. Karłowicza*** Tow. Muz. wydało w r. b. „Rapsodję Litewską“ (op. II) w sztychu: partyturę w 200 egzemplarzach, z odpowiednią ilością głosów orkiestrowych i duplikatów. Całkowity koszt tego wydawnictwa uczynił 777 rb. 61 kop. Obecnie oddano do druku poemat symfoniczny: „Stanisław i Anna Oświecimowie“ (op. 12) i zajęto się przygotowaniem do druku poematu „Smutna opowieść“ (op. 13). Ostatnie dzieło niepospolitego symfonisty: „Dramat na maskaradzie“ (op. 14), powierzone zostało w rękopisie p. Grzegorzowi Fitelbergowi, przyjacielowi zgasłego młodego mistrza, dla przejrzenia i ostatecznego przygotowania do druku. Oprócz tego wydano: melodeklamację do słów K. Tetmajera: „Na Anioł Pański“, z fortepjanem, oraz pieśń: „Nie płacz nade mną“, z fortepjanem do słów J. Iwańskiego. Korekty obu tych utworów dokonał p. Felicjan Szopski.

= ***Wilno.*** Na X koncercie Wileńskiej orkiestry symfonicznej wykonano między innemi pod dyrekcją p. L. M. Rogowskiego „Odwieczne pieśni“ Karłowicza.

= ***Z Warszawskiego Związku Muz.*** Prezes Związku p. Ignacy Cielewicz po powrocie z Egiptu objął urzędowanie. P. Ar. Kreczmer obejmuje zastępczo obowiązki sekretarza Związku za p. Pomeranca. Na miejsce ustępującego (z powodu wyjazdu) p. St. Epsztejna, obowiązki gospodarza lokalu Związku objął p. Z. Węgierkiewicz.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Odbito czcionkami Warszawskiej Drukarni Estetycznej, Wielka 25.